情志与意向

——中国诗学的审美感悟之三

张 晶

(中国传媒大学 图书馆, 北京 100024)

摘 要:“情志”是中国古代诗学中的一个重要范畴,在儒家诗歌理论中占有突出的地位。在以往的文学批评史和美学史研究中,往往把“诗言志”和“诗缘情”析为二途,并对“言志”作了更多的意识形态色彩的阐释。本文以“情志”为一体,另辟途径,借助现象学的意向性理论阐释“情志”的内涵,将情志定位为诗歌创作的动力要素。认为志统辖着诗歌的基本导向,情则是志的发动契机。情志为诗歌确定了一个意向性的统一基调,而在诗歌表象的充盈中注满了动力,使之具有了强烈的艺术感染力。

关键词: 情志;意向性;所之所适;统一;充盈

中图分类号:I 01 **文献标识码:**A **文章编号:**1000-5919(2015)04-0059-09

在中国古代诗学中,诗人的情志是起源甚早的审美范畴,情和志时分时合,后来在诗学中演化为“诗言志”和“诗缘情”两种诗歌本质观。本文不想梳理“言志”和“缘情”的来龙去脉,而是以情志为一体,揭示诗歌创作的意向性特征。所谓“意向性”,是西方现象学美学的术语,指主体意识的指向性,用现象学的开山人物胡塞尔的话来说,意识是关乎某物的意识,在现象学看来,体验是对某种东西的意识;意向性还包含着“统一”的意思,也即主体把意识对象中的知觉都归结到同一意义上。中国诗学中的“情志”说,作为对诗歌创作的动力学阐发,可以借助于意向性的观念加以理解和建构。同时,现象学所说的“充盈”状态,可以颇为恰当地说明“情志”作为诗学观念给诗歌创作带来的审美样态。

一

如人们所熟知的,《毛诗序》所说:“诗者,志之所之也,在心为志,发言为诗。情动于中而形于言,言之不足故嗟叹之,嗟叹之不足故永歌之,永歌之不足,不知手之舞之,足之蹈之也。”这是关于诗歌发生动力的较早的论述。虽然这段话是人们耳熟能详的,但我对此仍然提出自己的理解,一是诗是诗人之志的动态指向,重心在于“所之”。“之”系动词,就是向着某个方向运动。二是志的外显就是诗。志是指蕴蓄在诗人心中的,发而为言即成其为诗。三是情是志的发动契机。四是由于情的发动而形成的节律化运动是诗的形式生成机制。这里我再引孔颖达《毛诗正义》以说明之:“作诗所由,诗者,人志意之所之适也。虽有所适,犹未发口,蕴藏在心,谓之为志。发见于言,乃名为诗。言作诗者所以舒心志愤懑而卒成于歌咏。故《虞书》谓之诗言志也。包管万虑,其名曰心。感物而动,乃呼为志。志之所适,外物感焉。言悦豫之志,则和乐兴而颂声作,忧愁之志,则哀伤起而怨刺生。《艺文志》哀乐之情感,歌咏之声发,此之谓也。正与变同名,曰:诗以其俱是志之所之故也。”①这段话内涵非常丰富,可以不断从其中感悟到新的意蕴。孔氏对毛诗序的疏解提供了新的理论内涵。在他看来,诗的发生缘起,便在

收稿日期:2015-02-15

作者简介:张晶,男,吉林四平人,中国传媒大学教授。

基金项目:国家社会基金项目“中国古代文艺理论对文艺美学的建构意义”(编号:10BZW019)。

① 《毛诗正义》卷一,《十三经注疏》,北京:中华书局影印本 1979 年版,第 270 页。

于诗人的志意所之所适;蕴藏在心者便是志,发之于口者便为诗。“感物而动,乃呼为志”,特别强调的是志的动态性;“志之所之,外物感焉”,突出揭明的是志的指向性及其与感物契机的内在联系。

情志合而为一个概念,说明了二者的密切关系,你中有我,我中有你。陆机在《文赋》中说:“伫中区以玄览,颐情志于典坟”。以情志合而为一。著名的史学家、文学家范晔也指出:“情志既动,篇辞为贵。抽心呈貌,非雕非蔚。”①其意义在于如美籍华人学者陈世骧所揭示的:“我们即可看出其敏锐的洞察力:当情感被触发、寻求最恰当的表达时,情感本身便包含了一种审美的目的性。”②刘勰《文心雕龙》的《明诗》篇中谈到诗歌创作的发生时也说:“人禀七情,应物斯感;感物吟志,莫非自然。”也是将情志作为诗人产生创作冲动的契机。情与志的融合为一,对于中国的文学批评的发展,具有非常重要的意义。陈世骧先生对于“情志”合为一个审美范畴在诗学史上的作用,予以非常高的评价,他指出:“多亏这几位伟大的文学思想家(指陆机、范晔、刘勰等),他们使用了一个新术语,成功合并了‘情’‘志’这两个表面上意思含混模糊的字眼。这些批评家清楚时代潮流,懂得‘情’在文学中极为珍贵。但是,与此同时,他们也发现有必要将情志结合起来。结果,他们一方面强调‘情’,反驳诗歌服务于道德、实用目的的旧说,另一方面又保留了暗含有目的性的‘志’字。于是,在他们的著作中,情与志往往携手同行,互为补充。不过,更引人注目的是将情志用作一种复合表达,两个字互为修饰,从而产生新的含义。‘情志’(emotive purposiveness)既强调情感,排斥实用性,同时又保留了目的性。这在中国批评思想的整个语境中,最接近于‘情感的无目的的目的性’(emotive purposiveness without a purpose)这一观念。我们再次想到康德审美经验的悖论。自公元 5 世纪以来,中国文论对‘情’与‘志’的合并随处可见,或是用于对仗句,或是组成复合词,表现出了一种新的对于情感的目的性的批评洞察。”③陈世骧这种具有历史性眼光的论述,是颇能道出“情志”作为诗学范畴的走向和审美内涵的。陈先生是以“目的性”来指谓“志”的本质,我本人则是从它的动态方向性来把握情志对诗歌篇什的影响所在。

对于诗歌的创作动因来说,孤立地解释其中一个都是难以说得透彻的;著名美学家胡经之先生主编的《中国古典美学丛编》对“情志”范畴所作的提要说明指出:“情志,在我国古代被认为是诗歌的内在本质要素。情志理论的基本观点是:诗歌要表达人们的感情、志意、抱负。这一观点体现了我国古代文学偏重于抒情性的特征,强调要在作品中表达作者的志向,抒发作者的感情。另一方面也表明,我国古代的文学理论,从一开始就牢牢地掌握住了文艺作品表现作家情感、志意这一基本特征。”④这个“提要”给了我以深刻的启示,从总体上指明了“情志”理论在中国古典美学体系中的位置和功能所在。我则在此基础上向前探索,进而认为,志与情相依辅相连带,是诗歌创作的动力之源;志与情又相区别相制衡,是诗歌发展的升华之径。

以往对“诗言志”和“诗缘情”的分而析之,对前者更着力从其意识形态性质阐发,对后者则注重其美学因素发现。我则主张,就其原初状态而言,志是诗歌创作的动态基因,情是物感而发的诗兴契机。志统辖着诗歌的主导方向,情充盈着诗歌的感性机体。苟无志则诗散乱无核,苟无情则诗干枯无味。

从《毛诗序》开始,论者都主张志的动态性和指向性。“所之”“所适”,都是朝着某个方向的运动,有明显的动态性,这可以说是一种常识。稍懂古汉语知识的人都对此都应无疑义。“所之”“所适”,又强调了志的指向性,带有某种名词的意味

① 范晔:《后汉书·文苑传赞》,见《后汉书》,北京:中华书局 1965 年版,第 2658 页。
② 陈世骧:《中国文学的抒情传统》,北京:三联书店 2015 年版,第 28 页。
③ 陈世骧:《中国文学的抒情传统》,第 27 页。
④ 胡经之主编:《中国古典美学丛编》,北京:中华书局 1988 年版,第 16 页。

(所谓“所字结构”),即所趋向的某个向度。后世论者因将情志析而为二,故多从义理角度理解志,其实志主要还是蕴蓄在心的意志主体,它有着明确的指向,而且有着总体的基本色彩。因其是意志主体,志的发动就不在于理性的引发,而在于情的感物而动。这就决定了诗歌的创作不是理性的决定,而是不得不然的天籁自鸣。《毛诗序》其实已经揭明了这种性质。宋代诗论家袁燮的论述,很充分地描述了诗歌情志的这种性质,其云:“古人之作诗,犹天籁之自鸣尔。志之所之,诗亦至焉。直己而发,不知其所以然,又何暇求夫语言之工哉?”①情志之志,并非如很多论者所说的那样是具有明确的政治祈向尤其是教化主旨,而勿宁说诗人心中强烈的意志倾向。这当然并不排除诗人那种忧国忧民的崇高境界,但是作为诗人,这种具有政治抱负的崇高境界,是其为了必欲抒写、不吐不快的“胸襟”的。这种“志”,仍然有待于诗人感物而发之。清代诗论家叶燮称之为“胸襟”,并认为这是作诗的根基所在,他说:“我谓作诗者,亦必先有诗之基焉。诗之基,其人之胸襟是也。有胸襟,然后能载其性情智慧,聪明才辨以出,随遇发生,随生而盛。千古诗人推杜甫,其诗随所遇之人、之境、之事、之物,无处不发其思君王、忧祸乱、悲时日、念友朋、吊古人、怀远道,凡欢愉、幽愁、离合、今昔之感,一一触类而起,因遇得题,因题达情,因情敷句,皆因甫有胸襟以为基。如星宿之海,万源从出;如钻燧之火,无处不发;如肥土沃壤,时雨一过,夭矫百物,随类而兴,生意各别,而无不具足。”②我这里借用叶氏的“胸襟”的概念,以道志之仿佛,是强调“志”在中国古代诗学中更多地表现为诗人的必欲表达之意志,诗人即便是有鲜明的报国情怀和崇高节操,也并非是在诗中表现为政治理念,而是化为无处不发之“胸襟”了。

志之“所之”“所适”,也就是有着强烈而突出的指向,对于诗歌作品而言,是非常必要和特别重要的因素。从这个意义上说,志就是诗的灵魂。如果一首诗缺少这样的“直指人心”的核心意向,缺少一种统一的情感向度,而欲产生沉郁而深厚的艺术魅力,难矣!如《诗·邶风·凯风》:“凯风自南,吹彼棘心。棘心夭夭,母氏劬劳。凯风自南,吹彼棘薪。母心圣善,我无令人。爰有寒泉,在浚之下,有子七人,母氏劳苦。睍睆黄鸟,载好其音。有子七人,莫慰母心。”通篇都是作为人子对慈母的感恩之情,如《诗经原始》中所概括:“孝子自责以感母心也。”③《诗经·郑风·风雨》:“风雨凄凄,鸡鸣喈喈。既见君子,云胡不夷?风雨潇潇,鸡鸣膠膠。既见君子,云胡不瘳?风雨如晦,鸡鸣不已。既见君子,云胡不喜!”窗外虽是风雨如晦,但见到君子,其喜悦之情溢于言表。见到君子的喜悦情怀是全诗最为突出的意向。清人方玉润指出:“独《序》以为风雨喻乱世,遂使诗味索然,不可以不辩。夫风雨晦冥,独处无聊,此时最易怀人。况故友良朋,一朝聚会,则尤可以促膝谈心。虽有无限愁怀,郁结莫结,亦皆化尽,如险初夷,如病初瘳,何乐如之!此诗人善于言情,又善于即景以抒怀,故千秋绝调也。”④又如陶渊明的《移居》二首:“昔欲居南村,非为卜其宅。闻多素心人,乐与数晨夕。怀此颇有年,今日从兹役。弊庐何必广,取足蔽床席。邻曲时时来,抗言谈在昔。奇文共欣赏,疑义相与析。”“春秋多佳日,登高赋新诗。过门更相呼,有酒斟酌之。相思辄披衣,言笑无厌时。此理将不胜,无为忽去兹。衣食当须纪,力耕不吾欺。”这两首诗是晋代大诗人陶渊明归耕田园后,于义熙七年时移居南村所作,通篇表达的诗人归耕南亩、与“素心人”卜居为邻的欣喜之情。古人评此二首说:“二诗极平淡,却极着实。上章移居卜邻,得友论文;下章饮酒务农,不虚佳日。人苟乐此无厌,则狎邪之友何由而至,非僻之心无自而入。根本既固,培养自深,于此便可悟

---

① 袁燮:《挈斋集·题魏丞相书》,见《中国古典美学丛编》,第 19 页。
② 叶燮:《原诗·内篇》,见《清诗话》,上海:上海古籍出版社 1963 年版,第 572 页。
③ 方玉润:《诗经原始》,北京:中华书局 1986 年版,第 130 页。
④ 方玉润:《诗经原始》,第 220 页。

道,便可寻真乐处。”①对陶诗中这二首《移居》的理解较为质实,而其最基本的意向是与“素心人”卜居为邻的喜悦之情。

二

“意向性”在审美活动中有其贯通主客体的重要意义。意识是关于某物的意识,但这种意识并非一般认识性的,而是具有明显的情感色彩的。这对我们理解中国古代诗学中的“情志”,也是可以帮我们洞幽烛微的。现象学的奠基者胡塞尔称意向性的方式为把握,他说:“它的意向性客体不只是被一般地意识到和存在于精神指向性的目光中,而是一种被把握的、被注视的客体。当然,我们只能以把握的方式(in der erfassenden Weise)朝向物体,而且对一切可单纯被表象的对象亦如此。在此朝向(即使是在想象中)自身就是把握、注意。然而在评价行为中我们朝向被评价者,在欢喜行为中我们朝向令人欢喜物,在爱的行为中我仍将朝向被爱者,在行动中朝向行为,但并不把握它们。相反,意向客体本身,可评价物本身、令人欢喜物本身、被爱者本身、被希望者本身、行为本身,只在一特殊的‘对象化朝向’中才成为被把握的对象。在评价中朝向一事物,当然涉及把握该事物;然而不是纯事物,而是可评价的事物,或者说价值才是评价行为的充分意向相关物。”②胡塞尔的著述向称晦涩难懂,但是我们可以大致不差地理解这段话的意思。在他的这种意向性,其意识的“朝向物”,与主体的关系不是“一般地意识”,而是评价、欢喜、被爱等等,总之是一种价值关系,这也是“意向性”的基本特征,它是具有深刻的美学意义的。

情志之“志”,并非一般的理念、志向,而具有强烈的指向性,它是与诗人内心蕴藏着的意志,是与外在世界的事物密切相关的。这个“志”与诗人感物所生之情相伴而行,后者是前者的发动契机。胡塞尔所说的“评价、欢喜、被爱”(当然也包括不平、愤懑等)在这里是派上了用场的。明代诗论家吴宽对于“应人之求”所作之诗甚为不屑,主张在切身感受中写其情志,其云:“古诗人之作,凡以写其志之所之耳。或有感遇,有或有所触发,或有所怀思,或有所忧喜,或有所美刺,类此始作之。故《诗大序》曰:‘诗者,志之所之。在心为志,发言为诗。’后世固有拟古作者,然往往以应人之求而已。嗟乎!诗可以求而作哉!吾志未尝有所之也,何有于言?吾言未尝有所发也,何有于诗?于是其诗之出,一如医家所谓狂惑谵语,莫知其所之所发者也。”③吴宽以《毛诗序》的观点为其诗学的出发点,认为诗乃志之所之者。他所说的“有所之”“有所发”,都是有着具体的内容的。或有感遇,或有触发,或有忧喜,都是以在现实生活中产生的情感为“志之所之”的。他更为明确地将情与志的一体化作了理论的阐述,指出:“夫诗以言志,志之所至,必形于言。古人于此,未有弃之者。故虽衰周之人,从役于外,而诗犹可诵,况生于今之盛世者乎!盖退食自公,宣其抑郁,写其勤苦,达其志之所至,亦人情所必然者。”④他说的“志之所至”,也即“志之所之”,同是表现了志的动态指向。而吴宽主张“志之所至”也是“情之必然”。清人钱谦益也以“志之所之”为诗的本质,他更强调了情对志的“击发”作用:“夫诗者,言其志之所之也。志之所之,盈于情,奋于气,而击发于境风识浪奔昏交凑之时世,于是乎朝庙亦诗,房中亦诗,吉人亦诗,棘人亦诗,燕好亦诗,穷苦亦诗,春哀亦诗,秋悲亦诗,吴咏亦诗,越悲亦诗,劳歌亦诗,相舂亦诗。”⑤钱氏还提出他对“真诗”的判断标准:“诗言志,志足而情生焉,情萌而气动焉,如土膏之发,如候虫之鸣,欢欣噍杀,纡缓促数,穷于时,迫于境,旁薄曲折,而不知其使然者

① 《陶诗汇评》卷二,见《陶渊明资料汇编》,北京:中华书局 1962 年版,第 87 页。
② 胡塞尔:《纯粹现象学通论》,李幼蒸译,北京:中国人民大学出版社 2004 年版,第 52 页。
③ 吴宽:《匏翁家藏集》卷四十《中园四兴诗集序》,见李壮鹰主编:《中华古文论释林》明代上卷,北京:北京大学出版社 2011 年版,第 201 页。
④ 吴宽:《匏翁家藏集》卷四十二《公余韵语序》,见李壮鹰主编:《中华古文论释林》明代上卷,第 202 页。
⑤ 钱谦益:《牧斋有学集》卷十五《爱琴馆评选诗慰序》,见李壮鹰主编:《中华古文论释林》清代上卷,第 15 页。

古今之真诗也。”①此种看法,在历代诗论家中应是普遍性的。情志并称,以情为志的发动契机,说明了志不应该是那种纯粹的理性形态。

意向性具有使意识中的各种知觉对象凝聚为一个向度的统一的功能。这一点也会有助于我们对情志的理解。美国著名的现象学研究者赫伯特·施皮格伯格阐发胡塞尔的“意向关联”时指出其归于一极:“他决不把意向关联看成是一种简单的关系,而是看成一种复杂的结构,在其中材料仿佛被用作原料,并被结合到总体对象上,这总体对象构成全部指向的极。”②施皮格伯格还指出了意向的这样一个过程:“意向是任何一种活动的这样一种特征,它不仅使活动指向对象,而且还(a)用将一个丰满的对象呈现给我们意识的方式解释预先给与的材料,(b)确立数个意向活动相关物的同一性,(c)把意向的直观充实的各个不同阶段连接起来,(d)构成被意指的对象。”这里揭示了意向性的动态过程,形成了一个统一的意指对象。施皮格伯格还明确揭示了意向的统一性,说:“意向的统一,意向对象功能的下一步就是它使我们把各种连续的材料归结到意义的同一相关物或‘极’上。如果没有这种统一的功能,那就只有知觉流,它们是相似的,但绝不是同一的。意向提供一种综合的功能,借助于这种功能,一个对象的各个方面各种外观和各个层次,全都集中并合并于同一个核心上。”③施皮格伯格以颇为明晰的语言指出了意向的统一特征,这是符合胡塞尔的意向性的原意的。情志之志,是诗歌创作中的整体性意向,决定着全诗的基调。一首诗无论其中有何种丰富的内容,有何等复杂的情感要素,却是有一个主导的基调贯穿其中,深刻地影响着欣赏者的情感走向。中国古代诗学讲求“意在言外”的多义性,以“韵外之致”为诗的价值标准。但这只是问题的一面;另一方面,诗歌是要有它的统一的主导基调的。二者并不矛盾,而是相互补充,相互彰显的。其实,刘勰在《文心雕龙》的《隐秀》篇中的“隐”与“秀”,便可从这个角度加以理解。《隐秀》篇中说:“是以文之英蕤,有秀有隐。隐也者,文外之重旨者也;秀也者,篇中之独拔者也。隐以复意为工,秀以卓绝为巧,斯乃旧章之懿绩,才情之嘉会也。”④“隐秀”作为一对诗歌的审美范畴,恰是相反相成的。隐即是所谓意在言外,复意为工;而秀则是作品中最突出的亮点,往往也即作品的基调的呈现。《隐秀》篇的赞语中所说的“言之秀矣,万虑一交”,所指即此。

意向性是以感知的方式呈现出本质直观。知觉的、想象的或者回忆的,都可以直观地呈现给主体的意识。胡塞尔指出:“它们是一些我们发现其呈现在被知觉物、被想象物、被回忆物等等本身之中的特性——在知觉的意义上,在想象的意义上,在回忆的意义上——即作为不可分离的东西和作为在各种相关的意向作用体验的相互关系的必然所属物。”⑤知觉在意向性活动中是不可或缺的方式,而这对审美体验而言,就显得尤为必要。这无论是在审美创造的过程中,抑或是在审美鉴赏的过程中,都是无法规避的。知觉一方面是感性的呈现,另一方面又是整体的建构。现象学美学家杜夫海纳发挥了胡塞尔的本质直观的思想,而对审美知觉作了如下的说明:“在此,审美经验却能提供一些说明。事实上,审美知觉是极端性的知觉,是那种只愿意作为知觉的知觉,它既不受想象力的诱惑,也不受理解力的诱惑。——审美知觉寻求的是属于对象的真理,在感性中被直接给予的真理。”⑥杜夫海纳把审美对象的感性,称之为“归纳性感性”,他认为“审美对象的意义就是感性的组织、感性的统一原则。没有组织,没有统一原则,被知觉者就会分散成无数无意义的感

① 钱谦益:《牧斋有学集》卷四十七《题燕市酒人篇》,见李壮鹰主编:《中华古文论释林》清代上卷,第 7 页。
② 施皮格伯格:《现象学运动》,张金言译,北京:商务印书馆 1995 年版,第 158 页。
③ 施皮格伯格:《现象学运动》,第 157 页。
④ 刘勰:《文心雕龙·隐秀》,范文澜注:《文心雕龙注》,北京:人民文学出版社 1958 年版,631 页。
⑤ 胡塞尔:《纯粹现象学通论》,李幼蒸译,第 158 页。
⑥ 杜夫海纳:《美学与哲学》,北京:中国社会科学出版社 1985 年版,第 53 页。

觉,就像旋律可以化成一阵杂乱的声音一样。”①这也是将胡塞尔的“本质直观”作了美学化的阐释。而在中国古代诗学中,由诗人的情志所发的篇什,是有着统一的意向的。这种统一的意向,是在直观的描述中呈现的。

三

情志并非以理性的形态出现在诗中,作为诗歌的发生动力要素,情志有颇为充沛的感性意志的能量,当然,诗人的信念、理想、修养等都包蕴在其中了。情志的表达,托之于言辞。即所谓“在心为志,发言为诗,情动于中而形于言”。诗歌之“言”不同于其他文字之处,在于其构形功能。中国古代诗学的意象传统,正是诗歌语言构形功能的彰显。德国著名哲学家卡西尔指出语言的功能:“事物的界限必须首先借助语言媒介才能得以设定,事物的轮廓必须首先借助语言媒介才能得以规划。”②诗要表达诗人的意向是统一的,完整的,用美国符号论美学家苏珊·朗格的话来说,就是“一个符号”。诗歌篇什无论长短,其基本的意向是一个。(此意已经前述)卡西尔认为语言是将各种感觉材料聚为一个完整的“统一体”的关键所在。卡西尔指出:“正是也只有在人这里,我们发现了这样的聚合统一性,把各种感觉材料联结为同一的概念统一体。这个聚合统一性是思考不变的、永恒现实的条件。现实性是由客观事物和客观性质所组成的,在这个聚合统一的过程中,语言起着决定性的作用。”③语言的构形功能,就在于此。在诗歌创作中,语言的构形功能是最为突出的,也是得到最大化的运用的。刘勰在《文心雕龙》之《神思》篇中,也明确地揭示了这一点,他说:“文之思也,其神远矣。故寂然凝虑,思接千载;悄焉动容,视通万里。吟咏之间,吐纳珠玉之声;眉睫之前,卷舒风云之色。其思理之致乎!故思理为妙,神与物游。神居胸臆,而志气统其关键。物沿耳目,而辞令管其枢机。”④在创作的“神思”中,充满了“各种感性材料”,“物沿耳目”,即指脑海中浮现的各种物象。而作为一个作品,则必须是一个完整的结构。其间,正是“辞令”掌管着这个关键。

情志不惟作为诗歌创作的动力要素,而且也是诗歌所要表达的内涵。“情动于中而形之于言”,对诗来说,真是再恰当不过了。“形之于言”,正是我们不可轻易放过的。在诗歌中,诗人的情志必然要用言来赋形,才是诗的“当行本色”,否则,就如钟嵘所批评的那种“理过其辞,淡乎寡味”的直白了,也就没有了诗的韵味。情志当然不排除理性的因素,而且是超乎于一般的理性的卓越理性,但在诗中它并不是用逻辑思维的方式来表达,正如严羽所说的“诗有别材,非关书也;诗有别趣,非关理也”。但又是“然非多读书,多穷理,不能极其至”。诗歌正是用审美的构形来表达情志。卡西尔指出:“一个伟大的抒情诗人有力量使得我们最为朦胧的情感具有确定的形态,这之所以可能,仅仅是由于他的作品虽然是在处理一个表面上看来不合理性的无法表达的题材,但是却具有条理分明的安排和清楚有力的表达。甚至在最狂放不羁的艺术创造之中,我们也绝不会看到‘令人陶醉的幻想的混乱状态’‘人类本性的原始混沌’。浪漫主义作家们所提出的这种艺术定义,是一种词语矛盾的说法。每一件艺术作品都有一个直观的结构,而这就意味着一种理性的品格。”⑤诗以言为媒介,一方面创构出内在的画面,另一方面在表达精神世界上有其他艺术所不能比拟的优势。英国著名美学家鲍桑葵指出:“诗歌和其他艺术一样,也有一个物质的或者至少一个感觉的媒介,而这个媒介就是声音。可是这是有意义的声音,它把通过一个直接图案的形式表现的那些因素,和通过语言的意义来再现

---

① 杜夫海纳:《美学与哲学》,北京:中国社会科学出版社 1985 年版,第 65 页。
② 卡西尔:《语言与神话》,于晓等译,北京:三联书店 1988 年版,第 63 页。
③ 卡西尔:《语言与神话》,第 132 页。
④ 《文心雕龙·神思》,见范文澜注:《文心雕龙注》,第 493 页。
⑤ 卡西尔:《人论》,甘阳译,上海:上海译文出版社 1985 年版,第 213 页。

的那些因素,在它里面密切不可分地联合起来,完全就像雕刻和绘画同时并在同一想象境界里处理形式图案和有意义形状一样。”①“情志”之所以在中国诗学中成为一个发端性的范畴,并且成为诗歌发生的起点和动力源,正是因为以语言(言或辞)为媒介的诗歌,一方面用语言来进行内在的构形,欣赏者则是通过“言”来感受和重构这种内在的画面,如刘勰所说的“披文以入情”。黑格尔在对诗歌本质的认识上,就把这种内在的构形作为诗与造型艺术的区别:“造型艺术通过石头和颜色之类造成可以眼见的感性形状,音乐受到生气灌注的和声和旋律,这就是按照艺术方式显现一种内容的外表。诗却不然,它只能通过观念本身去表现,这一点是我们要经常回顾的。所以诗人的创造力表现于能把一个内容在心里塑造成形象,但不外现为实在的外在形状或旋律结构,因此,诗把其他艺术的外在对象转化为内在对象。”②黑格尔指出诗与造型艺术的区别在于,它是在心里塑造形象,也即“通过观念本身去表现”。请注意,“观念”在德文的意思里不是抽象的思想,而是指内在的对象。朱光潜先生于此作了一个非常重要的注解:“‘观念’这个词前已屡见,在德文是 Vorstellung,原义是摆在心眼前的一个对象。作为动词,就指在心中见到或想到一个对象,所以在中文里通常译为‘观念’是正确的。观念应包括在广义的‘思想’里,所以观念方式也就是思维方式,所不同者‘思想’可以是抽象的,经过推理的,诗的‘观念’一般是具体的意象,是想象活动的产物。”③与其他艺术相比,诗更能表达诗人的精神世界。这当然也是“言”的功能所致。这与诗歌所作的内在构形,非但是不矛盾的,而且是相辅相成的。诗人情志在诗中的表达,比起其他艺术形式来,尤能迸发出强烈的力量,所谓“动天地,感鬼神,莫近于诗”是也。黑格尔发掘了诗表现情志的功能,其言:“诗人因此能深入到精神内容意蕴的深处,把隐藏在那里的东西搜寻出来,带到意识的光辉里。尽管其他各门艺术凭躯体形式也能有效地显现出内心世界,但是语文毕竟是最易理解的最适合于精神的手段,能掌握住而且表达出高深领域的一切意识活动和内心世界中的一切东西。”④可否这样理解:情志最适合于在诗歌中得到表达,而在其他艺术形式或文体中都不能得到如此强烈、如此具有魅力的表达;反之,情志也是作为诗学的一个独特范畴,离开了诗歌,情志也就无从谈起。只有在诗歌语言的审美形式中,情志才能得到真正的抒发,或者说,一般的思想、志向、意志,都不会称之为“情志”,它是在存在和表现在诗歌中的。情志之情,非普通之“情”,而是具有强烈的意向性的情;情志之志也非一般之志,而是灌注了浓郁之情的志。由这个角度来看钟嵘《诗品序》中的这段话,其情志的特征就显得非常显豁。其言:“若乃春风春鸟,秋月秋蝉,夏云暑雨,冬月祁寒,斯四候之感诸诗者也。嘉会寄诗以亲,离群托诗以怨。至于楚臣去境,汉妾辞宫;或骨横朔野,魂逐飞蓬;或负戈外戍,杀气雄边,塞客衣单,孀闺泪尽;或士有解佩出朝,一去忘返;女有扬蛾入宠,再盼倾国。凡斯种种,感荡心灵,非陈诗何以展其义?非长歌何以骋其情?”⑤正是这些感遇之情志,使诗能够“味之者无极,闻之者动心”。诗人陆游则专论情志的不同形态表现,从而见出其在诗歌创作中的功能:“古之说诗曰志。夫得志而形于言,如皋陶、周公、召公、吉甫,固所谓志也。若遭变遇谗,流离困悴,自道其不得志,是亦志也。然感激悲伤,忧时悯己,托情寓物,使人读之至于太息流涕,固难矣。关于安时处顺,超然事外,不矜不挫,不诬不怼,发为文辞,冲澹简远,读之者遗声利,冥得丧,如见东

① 鲍桑葵:《美学三讲》,周煦良译,上海:上海译文出版社 1983 年版,第 33 页。
② 黑格尔:《美学》第三卷下册,朱光潜译,北京:商务印书馆 1981 年版,第 56 页。
③ 黑格尔:《美学》第三卷下册,第 56 页下译者注。
④ 黑格尔:《美学》第三卷下册,第 52 页。
⑤ 钟嵘:《诗品序》,见李壮鹰主编:《中华古文论释林》魏晋南北朝卷,北京:北京大学出版社 2011 年版,第 368 页。

郭顺子,悠然意消,岂不又难哉!”①从得志和不得志两个侧面描述了情志在诗中的情形。

四

意向的“本质直观”在胡塞尔那里还提出了“表象的充盈”这样的概念,这对我们理解中国诗学中的情志说也是有所裨益的。意向的过程按其状态而言,又可以分为“符号意向”和“直观意向”,其实我理解,也就是“符号意向”自身还处在空乏状态,“需要充盈”;而直观意向则正是主体直击表象而处在充盈之中。胡塞尔以此为论述的起点:“在每一个直观意向中——在观念可能性的意义上说——都包含着一个在质料方面完全适合于直观意向的符号意向。这个认同的统一必然具有充实统一的特征,在这个充实统一中,具有补充成分之特征并且而后也具有在最本真意义给予充盈的成分之特征的是直观的成分,而不是符号的成分。”②中国诗学很早就提出“意象”的范畴,无论是在创作过程中,还是在鉴赏过程中,意象的给人的审美感受,在最高的层面上就应该是“充盈”的状态。刘勰在《神思》篇中提出“窥意象而运斤”的命题,也就是诗人根据心中所产生出的意象而进行语言创造。在这个过程中,语言文字所创造出的审美意象是非常活跃栩栩如生的。宋代诗人梅尧臣称之为“状难写之景,如在目前”③。胡塞尔则从意向性角度对这种“表象的充盈”予以深刻的说明:“在从一个符号意向到相应直观的过渡中,我们不仅只体验到一种单纯的上升,就像在从一个苍白的图像或一个单纯的草图向一个完全活生生的绘画过渡所体验到的那样。毋宁说,符号意向自为地缺乏任何充盈,只是直观表象地将符号意向带向充盈并且通过认同而带入充盈。符号意向只是指向对象,直观意向则将对象在确切的意义上表象出来,它带来对象本身之充盈方面的东西。尽管图像在想象情况中落后于对象,它在某些规定性上与对象相一致;而且还不止于此。它相似于图像,映像着(abbilden)图像,因此,对象确实是表象性的。但符号意向并不通过相似性来表象,它实际上根本不是表象,对象没有任何东西在它之中得以活跃。因此,作为理想的完备充盈是对象本身,它是构造它的那些规定性之总和。但表象的充盈则是从属于它本身的那些规定性之总和,借助于这些规定性,它将它的对象以类比的方式当下化,或者将它作为自身被给予的来把握。因而这种充盈是各个表象所具有的与质性和质料相并列的一个特征因素;当然,它在直观表象那里是一个实证的组成部分,而在符号表象那里则是一个缺失。表象越是清楚,它的活力越强,它所达到的图像性阶段越高;这个表象的充盈也就越丰富。据此,充盈的理想可以在一个完整无缺地包含着对象及其现象学内容的表象中达到。如果我们将那些个体化的规定性算作对象的充盈,那么能够达到充盈之理想的肯定不会是想象,而毋宁说只有感知。”④胡塞尔的著作号称难懂,引了他在现象学的原典著作《逻辑研究》中这么长一段论述,是为了较为完整地看到胡塞尔对“表象的充盈”所作的论证。简化一点来看,“表象的充盈”就是指当下的感知中面对意向对象而产生的状态,它是充满生机的,是非常鲜明的。前一刻后一刻都无法得到这种感知状态。这对于审美知觉来说,是非常恰当的说明。中国诗学中的情志说,并不是我们很多时候理解的那种带有意识形态性的理性形式,或者说是政治理想之类,具有很高人格和高远胸怀的诗人,其情志也是蕴藏在内心的意志之中的。它是充满了能量的,是有待于发动的。“所之”“所适”,都是一种蓄势待发的矢量。“志之所之,诗亦至焉。”表现在诗中充满了动力感。其所创造的表象是异常充盈的,而不是中规中矩的,枯燥言理的。读李白的《远别离》《长相思》等,诗人的情怀如同与你当面晤谈;读辛弃疾的《八声甘州·故将军饮罢夜归

---

① 陆游:《曾裘父诗集序》,见胡经之主编:《中国古典美学丛编》,北京:中华书局 1988 年版,第 20 页。

② 胡塞尔:《逻辑研究》第二卷第二部分,倪良康译,上海:上海译文出版社 1999 年版,第 74 页。

③ 语出欧阳修《六一诗话》,见何文焕辑:《历代诗话》,北京:中华书局 1981 年版,第 267 页。

④ 胡塞尔:《逻辑研究》第二卷第二部分,第 75 页。

来》《摸鱼儿·更能消几番风雨》,词人那种壮志难酬的郁闷之情不绝如缕。欣赏作品时我们进入了诗人的情志世界,表象的充盈令我们击节再三,而情志的动力因素则是充盈的来源。

对于情志这样的中国诗学范畴,以上作了这样的理解和阐释,能不能算作是"审美感悟",笔者自己也难下定论。情志本属于儒家的文论传统,故此许多论者往往从意识形态的角度加以理解;本文规避了这条路线,而是从诗歌发生的动力学的意义上对它进行阐释。借助于现象学的意向性理论对情志说进行观照,以意向来阐说"所之""所适"这种动态结构,揭示其创造性的审美知觉形式。另寻蹊径,不同以往。读者或觉疑惑,同行或谓生硬,笔者甘领之。

Emotional Willness and Intention
——the Aesthetic Inspiration of Chinese Poetics

Zhang Jing

(*Library*, *Communication University of China*, *Beijing* 100024, *China*)

Abstract: Emotional willness was one of the most significant categories in ancient Chinese poetic studies. It occupied an important position in Confucian poetic theory. In the previous studies on the histories of literary criticism and aesthetics, people tended to differentiate "Poetry expresses one's willness" from "Poetry originates from one's emotion", and to devote greater efforts to interpreting the ideological significance of "expressing one's willness". This article integrates emotion and willness as a whole, and creatively borrows the theory of intentionality from phenomenology to explain the connotation of emotional willness, and furthermore, posits "emotional willness" as the momentum of poetic composition. The author's point of view is that willness determines the fundamental direction of poetry whereas emotion serves as the momentum of poetic creation. Emotional willness sets a unified intentional tone for poems, instills vigor and vitality into the fullness of poetic images, and furthermore endows poems with strong artistic appealing power.

Key words: emotional willness, intentionality, directing, unity, fullness

(责任编辑　刘曙光)